

「律義な泥棒」アヌイ劇の仕掛けについて

高瀬 智子

はじめに

観て面白い劇、読んで面白い劇——「この芝居の面白さは、舞台にのって初めて分かる。」とか「この芝居は上演にはむかない。むしろ読んだ方が面白い。」などということをときおり耳にする。確かに、身体的パフォーマンスに支えられているような劇は「観て」楽しむものであるし、フランス文学史の中には、上演することを目的とせず、あえて「安楽椅子でのスペクトル」¹⁾として「読んで」楽しむために書かれた戯曲も存在する。

だが、その一方で「観ても読んでも面白い」劇というのもやはり存在している。今日も恐らく最も頻繁に世界中で上演され、読まれているであろう、シェイクスピアの劇がその好例だといえよう。「シェイクスピアの劇は上演を観た方が面白いか、それとも読んだ方が面白いかと尋ねられたら、観たほうが面白いとか読んだ方が面白いとかと答える人も少しはいるかも知れませんが、おそらくほとんどの人は、観ても読んでも面白いと答えるのではないかと思います。(……) 今日では、シェイクスピアの戯曲は文学として読むにたえると同時に、上演にも適していることは、常識になっています。」²⁾喜志哲雄氏は、このように語っている。だがこの「常識」が常識ではなかった時代があった。喜志氏は、19世紀初頭の代表的なイギリスの文人、チャールズ・ラム (1775-1843) が、シェイクスピア悲劇についてのエッセイの中で、『リア王』は上演が不可能であり、『ハムレット』も『オセロー』も本来上演には適さない、と主張していたことを指摘している。ラムはなぜこのようなことを考えたのか。それには当然19世紀当時のイギリスの歴史背景やシェイクスピア劇上演の形態なども絡んでくるわけであるが、それを抜きにして

も、ラムという人のある傾向に注目してみることで、我々は「観る」とと「読む」ことの違いについてのヒントを得ることができるだろう。

ラムは『リア王』を読むと非常に感動するのに、上演を観ると、よぼよぼの老人というイメージばかりが強調されて、リアの内面的偉大さを味わうことができないという。ゆえに彼はこの作品は上演には向かないと判断した。彼は「読む」ことによって得られる効果を「心地よい抽象化作用」と呼び、登場人物の外観を瞬間的にぼんやりと思ひ描くにとどめて残りの注意力を物語や人物の内面的探求に注ぐことを可能にするこの作用を好んだ。その一方で、上演に伴う身体性或いはモノ性を、「読む」ときに得られた「心地よさ」を台無しにしてしまう「厄介な」ものとして彼は嫌ったようである。

ここで、ラムの中では「読む」ことによって得られる観念的な快楽を上演という次元に当てはめて劇を「観よう」とする——という混乱が起きているともいえるが、逆にこのことで「読む」と「観る」を区別するのが上演における「身体性」「モノ性」だということに気づいている点に留意しよう。カールソンは、「演劇は普通、物理的実体と持続性をもった“本当のもの”を要求する。」とし、ラムはこういったことを考慮せずに手に入れられる書かれたテキストの優越性を強調する一方、これらの要素の「ある芸術的使用を介して上演される劇にもたらされる補正的效果を知らないままである。」³⁾と述べている。上演の条件である「身体性」「モノ性」「持続性」を戦略的に用いるのが我々には可能であることをラムは見落としているのである。瞬間的に生まれては消える観念的イメージの豊かさや美しさを上演における身体性を帯びたものの持続的な在り方によって味わうことはできないにせよ、後者は“そのもの”で「我々の想像力と記憶の中に一つの完全なる劇的狀況を固定する強烈なイメージ」⁴⁾となることはあらゆる時代の劇作家たちによって証明されてきた。『ヘンリーⅣ世』のハル王子が眠っている父から王冠を取って自分の頭に載せ、それを誇らしげに見せびらかす瞬間⁵⁾（ゲートは身体的具現化の例としてこれをとらえていた）や、「ブレヒトの『ガリレオ』における新しい法王が礼服を身につける場面」⁶⁾は、上演に伴う現前性を利用して強烈なイメージを創り出すことを意図した例としてあげられよう。上演を前提とした戯曲を味わおうとすると、その条件である「身体性」「持続性」を戦略として用いることの可能性——戯曲に潜む仕掛

け、或いは演出的意図といってもよい——に注目することは非常に重要であると思われる。(こう考える時、《mise en scène》という言葉が上演と演出を同時に表しているのは示唆的であるといえよう。)

ところで、これから本論で扱おうとしているアヌイ (1910-1987) の劇はどうか? 「観て」面白いのか「読んで」面白いのか? やはりアヌイ劇も「観ても読んでも」面白いものといえるだろう。なぜか?

アヌイの作品と上演の年譜を見ていると、第二次大戦直前に前衛的な新進劇作家として出発した彼が、戦後めざましい勢いでブルヴァールの寵児となって行く有様が手にとるように分かる。しかし、その仮装の領域や程度の変化こそあれ、そこには初期の戯曲からいくつかのテーマが執拗というよりはほとんど単調なまでに繰り返されている⁷⁾。

このように、アヌイが“前衛”として登場し、第二次大戦を経て、実存主義思想と結び付けてとらえられたりしながら、“ブルヴァール”に転向してゆくという図式はよく知られている。又、アヌイの作品に「単調なまでに」同じテーマが繰り返されていることは幾つかの作品に触れれば誰もが気付くことである。

恐らく特に日本では上演の機会が少ないことも手伝って、アヌイの作品に関する研究は、これを文学的戯曲として「読む」ことを中心に行われてきた。『野生の女』(1938)のテレーズなど、初期における彼の主人公が“純粋性”を希求し、現実との妥協なくしては手に入れることのできない幸福を嫌悪し、“拒否”⁸⁾或いは“脱出”⁹⁾するという見方も、第二次大戦中に上演された彼の作品(『アンチゴヌ』(1944))が、人物の性格や内面的葛藤を描いたのではなく、現代の“状況”における「互いに他に還元することのできない原理」の対立を描いたものであったという指摘¹⁰⁾も、又、後期にさしかかったアヌイがテーマや性格の創造に行き詰まり、絶えず前のテーマに戻って行く(『城への招待』(1947)、『コロンプ』(1951)に關しての指摘)という見解¹¹⁾も、文学的テーマを探求しようとする視点から生まれたものであろう。アヌイを「読む」楽しみについてはかなりのことが語られてきたわけだ。

一方、アヌイの用いる“純粹”も“現実”も共に実人生とは断絶した舞台上のフィクションであり、この二つの次元の幻想が重なり合って観客の意識に投射され、深い迫真性を導き出す……という技法——浅利慶太氏はこれを“詐欺的手法”と呼んだ——に注目し、彼の類型的人物設定と能のシテ、ワキの生み出す宇宙に通底するものを見たり¹²⁾、或いは、彼の描く人物たちを“生きた操り人形”¹³⁾ととらえることは、アヌイの作品を舞台と客席の関係において成立する演劇行為という視点から探ってゆこうとするもののだといえよう。アヌイが優れた劇作術を持った“職人的”劇作家であるということはさかんに口にされるが、それが具体的には、どういったものか、——劇の仕掛け、趣向——或いはそれがどんな演劇的興味と結び付いているかについてはあまり多くは語られてこなかったといえるのではないだろうか。けれどもそのような試みこそ、アヌイ劇が「観て」面白いのはなぜか？ という問いに何らかのヒントをあたえてくれるものであると思われる。

(……) 主題というのは決して強制的に、ばか正直な正確さとかそのままの単純さや粗野さの範囲内で扱われるものではない、と私は気づいたのです。だから劇作家は登場人物たち、そして彼らの情念や策略と戯れる (jouer) ことができるし、またそうしなければなりません。『荷物のない旅行者』は、そこで私が戯れた最初の作品でした¹⁴⁾。

アンドレ・フランク氏にアヌイはこう語った。登場人物たちと戯れてみるとはどういうことか？ 本稿では彼の言う“jeu”をカギに、——この言葉は、戯れ、遊び、演技、演戯、ゲーム、賭け、などといった意味を含んでいる——アヌイの劇における戦略、或いは仕掛けについて考えてゆきたい。又、アヌイにおける「劇作術の円熟」が指摘されるのはむしろ後期の作品についてであるが¹⁵⁾、彼自身が語っている事からも、その萌芽は初期の作品に既に見られることが予想されるため¹⁶⁾、ここでは敢えて初期及びそれに連なる中期の作品を中心に考察を行うことにする。

I 『荷物のない旅行者』における“盗み”

彼の言う、その“戯れ” (le jeu) が最初に現れているという『荷物のない旅行者』はどのように展開されているのか、まずその物語を追ってみよう。

第一景——戦場で傷つき、記憶喪失になった青年（ガストン）は、自分の名前はもちろん、過去の一切の記憶を失ったまま精神病院に暮らして15年近くが過ぎた。既に三百余りの家族との対面を果たしたが彼の記憶は戻らない。精神科医、アルベール伯爵夫人は青年の家族を捜し出し、記憶を取り戻させようと色々世話を焼く。ガストンという名も彼女がつけたのだ。彼女はなぜか彼が良家の出身だと決めつけており、地方の大ブルジョワ、ルノー一家に赴き、この一家（ルノー夫人、ジョルジュ、ヴァランティーン）とガストンを対面させる。——幕——

第二景——ルノー家の召使たちがその対面の様子をルイ14世風の二枚扉の鍵穴から覗いている。その会話から、ガストンはほぼ、ルノー家のジャックという末息子であること、彼は兄、ジョルジュの妻、ヴァランティーンと不倫関係にあったこと、さらに召使のジュリエットとも関係があったこと、そして手のつけようのない乱暴者であったことが明らかにされる。——幕——

第三景——ルノー夫人、ジョルジュ、ヴァランティーンからジャックの話の聞かされたガストンは、彼が自分の想像していたのとはあまりにもかけ離れた過去を生きていたことを知り、苦痛を覚える。その上、召使のジュリエットからジャックが親友マルセルを階段から突き落とし、不具にしまったいきさつを聞いて驚愕する。ガストンとの愛を取り戻したいと願うヴァランティーンは、彼がジャックである決定的な証拠（左の肩甲骨の下にある小さな傷痕）を告げる。——幕——

第四景——暗い廊下で運転手と従僕が椅子によじ登り、小さな円窓から覗いている。ガストンが上着を脱ぎ、暖炉の上の鏡に背中を映して泣

いているのが滑稽な調子で語られる。—幕—

第五景——ルノー夫人は、息子の記憶を取り戻させようと、彼が幼い頃、殺しては剥製にしていた動物たちを彼の寝室に並べたりするが、そういうことがさらにガストンを苦しめていく。ただ、兄のジョルジュだけが、かつての弟の仕打ちにもかかわらず、兄弟としての愛情を示してくれる。ヴァランティーヌはガストンに過去を受け入れるように迫るが彼は拒む。彼は忌まわしい証拠を見つけた鏡を割る。

そこヘイギリスから来た少年がやって来る。彼の肉親は全て、彼がまだ赤ん坊だったころ、船の事故で死んでしまったのだという。だが、戦争に行っていたため、その船に乗り合わせなかった、彼の“甥”にあたる人物、つまりたった一人の親戚の行方を少年は探している。ガストンは自分がその甥だと名乗り出て、少年と共に旅立つことにする。(凱旋の音楽と共に人物たちは退場する)¹⁾

この作品は1937年、マテュラン座でジョルジュ・ピトエフ(1884-1939)の演出により初演された。この成功はアヌイの劇作家としての位置を決定したといわれ、アンドレ・モーロワ(1885-1967)、コレット(1873-1954)などによって高く評価された。1937年はいわゆる「兩大戦間」と呼ばれる時代に属している。台詞の中でガストンが発見されたのは1918年だと言及があることから(第一景)、第一次世界大戦で記憶を失った帰還兵の自分探しといふかなり深刻なテーマを描いたものともいえよう。

アヌイの敬愛するジロドゥ(1882-1944)は、『ジークフリート』(1928)でこのテーマを詩的な言語と牧歌的な美しさに彩られた帰郷譚として描くことに成功した。——「ジークフリート」とは「六年前にとある乗換駅で記憶も書類も荷物もなしに」²⁾発見された男に与えられたかつてのドイツの英雄の名前である。この名前のもつ神話性の故に彼は政治的指導者として異様なまでの人気を誇っているが、自分が誰なのかという問いは彼の中で常にくすぶっている。そこヘジュヌヴィエーヴという女性が現れる。このフランス女性は戦争で命を落としたとばかり思っていたかつての恋人、ジャックにそっくりの人物がいると聞いて、カナダ人のフランス語個人教師を装い、彼に近づく。二人は恋に落ちるが、突然起

こったクーデターめいた事件の混乱の中でジークフリートはジュヌヴィエーヴから自分がジャックだったと告げられる。そして彼はドイツの英雄の名を捨て、何の神話性も「一匹の犬」以外に待っている家族も持たないジャックとして彼女と共にフランスへ旅立つ――

こういった簡単な素描を見てもアヌイが『荷物のない旅行者』で『ジークフリート』をいわば「本歌」として取っていることはあまりにも明らかである。恐らく上演当時も、少し芝居に通じている人ならすぐに気付いただろう。主人公の探している自分と思われる人物の名がジャックであること、彼が「とある乗換駅で」³⁾記憶をなくした状態で、身元を確認できる書類も荷物もなしに発見されたこと、そしてかつての恋人から自分が何者かを知らされることなど、この作品は意図された“盗み”に満ちている。ただ、アヌイの場合、物語は美しい帰郷譚とはならない。ジークフリートの見出すジャックは自然を愛する心優しい男であるのに対し、ガストンの見出すジャックは小動物を殺害することに喜びを覚えるような残酷な少年であった。そして清らかであってほしい恋人ヴァランティーヌは兄の妻である、というふうに、むしろ主人公は醜悪な現実を見ることとなる。

それは、ガストンという名がジークフリートのような“神話性”を欠いていることによって招き寄せられる必然的結果である。ガストンという名を支えているのは、彼が高貴な家族との再会を感動の内に果たすことを夢見る「小説的なもの」⁴⁾が好きなデュポン・デュフォール公爵夫人の幻想でしかない。だが、ちょうど国家という大それた幻想を背負ったジークフリートが全てを捨てるようにして恋人の腕の中へ帰ることが感動的効果を生むように、第一景での公爵夫人の醸し出す浮かれた空気は、その後のガストンを押し潰さんばかりの過去の重荷の重さを増し、その抑圧に耐えられなくなった彼が全ての重荷を捨てるようにして旅立つという結末で観客に著しい清涼感を与える。そして、物語は逃亡譚へと変貌するのだ。アヌイが登場人物と“戯れる”といっていることが起きるのはこの最後の瞬間であるといえよう。(このことについてはもう少し後に触れることとする。)

このように『ジークフリート』という作品を下敷きに、いわばそのからくりを逆転させてみることによって『荷物のない旅行者』は成立して

いる。このこと自体、一種の“戯れ”ということもできるのではない。『ジークフリート』を知っている観客なら、そこに生み出される“ずれ”の効果を楽しむことができるだろう。

このような“本歌取り”によって物語を構築してゆくという手法はアヌイだけのものではなく、もちろん古くからさまざまな劇作家によって行われてきた。これはその典拠となる作品、或いは観客の誰もが共有しているような神話的背景との「関係」を想定する、つまり、観客の視点を二重にすることによって生み出される効果を狙っている。

例えばラシーヌ（1639-1699）はほとんど常に古代ギリシア・ローマの神話や悲劇作品、或いは叙事詩を典拠としているが、『ブリタニキウス』（1669）はその典型ともいえるだろう。ラシーヌ自身が序文で述べているように、この物語の典拠は、史家タキトゥスの描いたローマの暴君ネロ——あらゆる放蕩を尽くした揚げ句、母との近親相姦、母殺しの罪を犯した怪物——のイメージである。けれどもラシーヌはいきなりネロンを暴君としては登場させず、史実に従って、青年時代、統治当初の、名君としてのネロンを描き出す。だがそれはいわば「生まれつつある怪物」⁵⁾の仮面に過ぎず、ブリタニキウスを愛するジュニーという神君アウグストゥスの末裔の姫君に対する邪恋によってこの仮面は取り去られる。そしてブリタニキウスを毒殺させた彼は暴君としての素顔を現すのである。ここでは、怪物的な暴君ネロのイメージが青年皇帝ネロンにとって、さらにこの劇全体を支える運命として我々の前に立ちはだかっている。つまり、「観客が共有していると思われる通念的なイメージを批判的に変形し、ふくらまし、厳密化していきながら、最終的にはそのようなイメージにも通底しつつより本質的なイメージへと悲劇全体が流れ込んでゆくような形で」⁶⁾ラシーヌはこの物語を構成している。また、「トロイ戦争は起こらないわ、カッサンドル！」⁷⁾という台詞に始まるジロドゥの『トロイ戦争は起こらない』（1935）にも同じ構成の仕方が見られよう。この劇では既に（伝説上ではあるが）起こってしまった戦争が「起こらない」という挑戦的ともいえる言葉から始まり、実際に、この戦争が起こらなくなりそうなのが舞台上に次々と起こってゆく。ところが、芝居も終わりに近づき、幕が降り始めたとき非常にばかげたことから結局戦争は起こることが決定的となる。

要するに、このような作品における劇行為は観客の中にあるもう一つ

の視点である“本歌”のイメージが持つ“必然性への期待”に支えられているといえるであろう。このような状態で介入してくる“偶然的”なことは、逆に必然的な運動を強調する仕掛けになる⁸⁾。

こういった“物語を支える仕掛け”という観点から見れば、ソポクレスの『アンティゴネー』をベースにした作品『アンチゴース』でアヌイが試みたのは恐らくそういうことだろう。ソポクレスにおいて、暴君クレオンは命令に背いたアンチゴースに即座に罰則を執行するのに対し、アヌイのクレオンはむしろ穏やかな人物であり、彼女を助けようと手を尽くす。だが彼女自身は「禁じられた兄の埋葬を遂行し、死に至る悲劇の女王」の運命を生き抜くために死を選ぶのである。一見違和感のあるようなクレオンの行動によって、アンチゴースの行動はより輝きを増してくるのだ。観客は典拠となる作品を既に知っていても、否、知っているからこそより強烈な体験をすることが可能なのである。

なるほど、“本歌取り”によって、観客に複眼を与え、観客の中に生まれる舞台上の物語への距離を利用してゆくというやり方は、劇的效果を生み出す有効な“仕掛け”であるといえよう。けれども“共有する神話”つまり“本歌”など知らない、という観客はそういった作品を楽しむことはできないのだろうか。

Ⅱ 知っていることのサスペンス

話を『荷物のない旅行者』に戻そう。この作品には“共有する神話”などなくとも充分に楽しむことができる別の“仕掛け”が用意されている。

ここで注目されるのは、まず、第二景の終わりで、早々と、ガストンがルノー家のジャックであることがほとんど決定的なかたちで観客に知らされてしまうという点である。つまり、観客はガストンの行くべき道を取っているともいえるわけだ。

『荷物のない旅行者』から丁度50年後の1986年、『オイディプスあるいはびっこの王』という作品が刊行された。その裏表紙でアヌイは、「予め知っていることが本当のサスペンス (suspense) だ。」と述べているが、観客は正に物語の始まりと、予告された結末との間に文字どおり「宙づり」にされることになる。

少し前に読み返した“オイディプス王”は、全ての古典作品がそうであるように、本棚の前を通りかかった時たまたま手にしたような一冊でしたが、この一冊は私を一度ならず驚嘆させました。推理小説をおしまいまで読んだためしのないこの私を。ギリシア人達の時代において素晴らしかったこと、そして今も尚素晴らしいこと、それは予め結末を知っているということです。これこそが本当の“サスペンス”なのです。……

私はソポクレスの悲劇に泥棒のように忍び込みました。ただし律義な、そして自分の獲物に惚れこんだ泥棒のように。

「知っていることのサスペンス」——これは、スザンヌ・ランガーが「劇的幻影」について述べる際に言及した、「劇的事件展開」における「提示された現在とまだ実現されていないその結果」との間の独特の緊張というものと深くかかわっている。彼女はそこで、劇的幻影を創り出す演劇の仕掛けについて“運命の意識”を強調しつつ以下のように述べた。——我々の現実の生活の中では「切迫した未来」は臆げに感じられるに過ぎない。たとえ、沸騰させることを期待してヤカンに火をかけ、目指す停留所で降りるだろうという何げない確信を抱いてバスに乗るということはあるにせよ、普通、我々は過去や現在のもろもろの行為の結果生じる包括的な経験として未来を考えるようなことはしない。だが、“運命”というある種の全体をとらえる生成構造を前提とするとき、我々は初めて、未来（全体的到達点としての）から現在を見るような視点を策定し、或いは過去や現在が未来の生成に加担する不可欠な一部だと見なすことができる。そしてこの全体構造の予感において保たれる特殊な緊張状態の中に生まれるのが劇的幻影である。——²⁾

つまりアヌイのいう「知っていることのサスペンス」は、「まだ実現されてはいない結末」を観客に知らせてしまうわけであるから、ランガーのいう劇的幻影を創り出している“仕掛け”を予め露呈させてしまうことによって生まれるものだといえよう。結局、彼が予言や王の命令などにより、後に招かれるべき結末を告げてしまうところ——『オイディプス王』の物語はその一つの典型ともいえよう——から始められるギリシア悲劇を作品のベースに据えるのを好むのはこのことと関係がありそうである。ここでアヌイがやろうとしていることは、いわば観客の中に

時間軸上での二つの視点を提供することであるといえよう。捕らえやすい未来を設定することで、観客は期待するのである³⁾。従って結末について何らかの思考を巡らせる代わりに、観客は主人公ガストンと共に、彼がどのようにそれを認めていくか、残された物語を登場人物たちの言葉、或いは行為を通して段階をおって着実に構築してゆくことになるのである。そしてガストンに見えているものと観客に見えているものの間にはずれがあるわけであるから、その過程で、観客はまさに“知っていることのサスペンス”を体験するのだといえよう。“知の宙づり”の“ゲーム”に参加するといってもよい。この“ゲーム”が終わるのは、ガストンと観客の“知のずれ”が合致するとき、即ち、自分がジャックであることを完全に認めざるをえなくなり、「僕には希望なんてこれっぽっちも残されていないんだ」とつぶやいたガストンが、忌まわしい証拠を見せつけた鏡を割る時である。彼の「いきなりものを投げ付けて鏡を割る」という暴力的な身振りは、まさにジャックのものだといえよう。このシーンは、カールソンのいう、我々の中に「一つの完全なる劇的状况を固定する強烈なイメージ」ともとらえられるだろう。

だがこうしてあたかも物語が完結しようとした瞬間、予告にはなかったことが起こってくる。絶望と怒りで鏡を割ったガストンに用意されているはずの悲劇的な結末が、徐々に明るくなる音楽と共になにやら場違いな軽やかさで、ほとんどふざけた調子の夢想の世界へと転じられる。それまでガストンと観客がたどって来た道程を中断してしまうような出来事として、アヌイと登場人物との“戯れ”が始まるのだ。何かを探すようにして爪先だちの忍び足でガストンの前に現れた少年は、「ちょっとした落ち着ける場所」(《le petit endroit où on est tranquille》)⁴⁾を探していると言う。ルノー家の人々から押し付けられた耐え難い過去から逃れたいと思っているガストンが求めているのも同じような場所だ。「(……)僕もちょうど今、そのちょっとした落ち着ける場所を探してるんだ……」(《(……) moi aussi, je cherche en ce moment le petit endroit où on est tranquille……》)⁵⁾イギリスからやって来たこの少年が言うのは、いわゆる「トイレ」(《rest room》)のことである、と気づいたガストンは大笑いするが、少年が自然の営みとして溜まったものを流したいとする欲求と、ガストンの耐え難い過去を水に流したいとする願望は確かにここで

奇妙な形で共鳴しあっているといえる⁶⁾。

言うまでもなく、このような場面は、悲劇的結末とは縁遠いものである。そして、以降の物語はガストンの思うがままに実に都合よく展開してゆく。少年の探している甥（少年の祖父はかなり年老いてから子供をもったため、甥は少年より26歳も年上ということになっており、ガストンの年齢と一致する）もガストンと全く同じ場所に傷痕をもっていることが分かり、一同はそれを確認したところでガストンと少年は旅立つことになる。ガストンとアヌイ、そしてこの場面を観て、ほんとと胸をなでおろす観客は、この時ほとんど共謀関係にあるといつてよい。

もちろん物語としてはガストンがジャックであることを認めざるをえなくなったあの瞬間に終わっているともいえる。アヌイ自身がこの戯曲を『黒色戯曲集』《PIECES NOIRES》⁷⁾に分類していることからむしろそれは明らかである。

同様の“戯れ”が『ひばり』（1953）⁸⁾にもみられる。この作品もやはりこれまで何度となく扱われてきたジャンヌ・ダルクの伝説をもとにしたものである。だが、場面は、いきなり次の台詞から始まる。「ウォリック：みんな揃ったか、よし、さあすぐに裁判だ。裁判と火あぶりを。さっさと済ませてしまった方が皆のために都合がよい。」⁹⁾こうして幕開けと同時に、既にジャンヌの火刑が予告され、物語は裁判における回想シーンによって、つまり、フラッシュ・バックの手法で展開されていくのである。我々はここでも“サスペンス”を味わいながら、やがて約束どおり、ジャンヌが火刑台に掛けられる場面にたどり着く。だが、ジャンヌが最期の言葉を悲痛に叫ぶときになって、アヌイは再び登場人物と“戯れ”始める。共謀者はかつてジャンヌと共に戦った兵士、ボードリクールである。彼は「（舞台奥から、ことによったら見物席から）」息せききって駆けつけ、叫ぶ。「待て！ やめろ、やめるんだ！……ああ間に合って良かった。……このまま幕を降ろしちゃいけませんよ、司教さま、戴冠式のをやってないじゃありませんか。全部やるはずになっていたでしょう？ いけませんよ、ジャンヌには戴冠式を演じる権利があるんだ。筋書きに書いてあるんだから。」¹⁰⁾そして場面は一転し、シャルル7世の戴冠式で、彼女が「軍旗を手に、肖像画にある通り、天を仰いで微笑を浮かべ」¹¹⁾て舞台にすっとと立っている、という美しいイメージとなったところで幕は降りる。

以上のようにアヌイの登場人物たちとの“戯れ”は観客を主題的束縛から解放し、新たな劇的運動へと誘うものであると同時に、構築された物語を解体するものともいえる。つまり、時間軸上での“知の宙ぶり”のゲームは、思い出される過去と生きられている現在が予告された未来を生成するというルールを前提としているが、アヌイの“戯れ”はいわばそのルールを無効にしてしまうことで、「過去・現在」と「来るべき未来」の間に滑り込んで、ルールに則った未来とは違ったもの、「起源を欠いた未来」のようなもの——それはどんなにばかばかしいものであってもかまわないのだが、そのような“もののうまれかた”の可能性、或いは絶対的に見える法則の可変性を示唆しているのではないだろうか。又、アヌイはここでも、“知のずれ”つまり登場人物の行動と予告された結末に向けられた観客の期待の“距離”の測定からこのような効果を引き出していることに注目しておこう。

Ⅲ 鍵穴からの眺め

……てんでんばらばらの客席に、まぎれもなく真実であると同時に息苦しいほど特殊な世界である、家具や道具のうんと詰まった舞台が対応する。自然主義的舞台だ。再び孤独な群衆の中の一人となった観客はその舞台を鍵穴を通してながめるだけなのだ。(ベルナール・ドルト「演劇この政治的なもの」)¹⁾

『荷物のない旅行者』が初演された頃、アントワヌ (1858-1943) の自由劇場 (1887年設立) によって代表される近代リアリズム演劇はもっぱら批判の対象とされていた。「真実でありたいという欲求から、ほんものの扉、ほんものの窓を備え、ほんものの植物で飾られ、ほんものの動物を登場させる装置によって征服された、かの自由劇場の自由ほど不可思議なものはない。」²⁾と語ったのは、ジロドゥ作品の演出を手掛けていたルイ・ジュヴェ (1887-1951) である。(アントワヌがそれまで“にせもの”であることが大前提であった演劇の舞台に“ほんもの”を載せたという歴史的意味は否定されるものではないにせよ) 詩的言語の力を謳ったジロドゥの精神的息子であるアヌイも同様の立場をとっていた。ただ、ジュヴェの舞台装置がかなり幻想的な雰囲気のものであったのに対し、アヌイの場合、装置は全く抽象的で質素なものでなければ、執拗なまでに自然主

義的舞台を創り出すという方向へ走っているように思われる。ドルトの言葉とこのような当時の演劇の状況を想定するとき、『荷物のない旅行者』で舞台に現れる、「ルイ14世風大扉」とその「鍵穴」から見た光景が語られる」という仕組み、ルノー家のいかにも裕福そうな客間の装置、或いは、ガストンに嫌悪を抱かせた、寝室を埋め尽くす動物の剥製といったものは、アヌイ風の自然主義批判だといえるかも知れない。これは丁度、ラシーヌが三単一の法則を、モリエールが『女房学校』(1662)に対する批判を、逆手にとって、演劇の戦略として舞台にのせてしまったことと似通っている³⁾。アヌイもこうした古典的“演戯”ともいうべき仕掛けを利用するわけであるが、彼の新鮮さは、それを視覚的なレベル、“上演”における「モノ性」「身体性」の強みに注意しつつ用いている点であるといえよう。そして、アヌイは舞台装置となる“椅子”などについても「彼女はとってもいい、実に頼もしいよ。」と語り、まるで生きた役者と同じように扱っていたというが⁴⁾、彼の作品において見事なのは、こうした装置が“語り”を通して重要な役割を“演じて”いることである。

演劇の「モノ性」「身体性」「持続性」が舞台上で持ち得る力について語ったカールソンは、さらに、スタニスラフスキーの言葉を引用しつつ、演劇における、多様なものが同時に——隣り合わせに——観客の視界に存在することの可能性について述べている⁵⁾。

現実の人生でそうである以上に、舞台上のいかなる動き、戦い、筋の展開も、障害なくして成し遂げられることはない。(……)一貫した筋の展開と隣り合わせに、進んだり、逆戻りしたりする矛盾した筋が、他の登場人物、或いは他の状況に隠されているはずである。この二つの相反するものが、筋の展開を通してぶつかり合い、せめぎ合うことが劇的シチュエーションを構成するのである⁶⁾。

スタニスラフスキーが言及しているのは、あくまで“筋の展開”を中心としてのことであるが、カールソンが指摘するように、ここで言われている“隣り合わせ”は、演劇的な“もののありかた”におけるキー・コンセプトととらえることができよう⁷⁾。アヌイも又、このような演劇に特有の舞台空間のありかたを最大限に利用しているといえる。

つまり、演劇においては、“語り”によって心の中に映し出されるイメージと、その時実際に舞台上にあるもの、そして、実際に聞こえてくる“語り”そのものが同時に観客の方へやってくるということである。時間軸上の“知の宙づり”のゲームにおいて我々を「起源を欠いた未来の出現」ともいえる不可思議な出会いに導いたアヌイは、さらに空間的次元で我々の感覚に揺さぶりをかけようとするのだ。

この芝居の第四景で、自分の背中を鏡に映し、すすり泣くガストンの姿を、召使たちが小さな円窓から覗き見ながら滑稽な調子で語る、という場面がある。

(暗い廊下で運転手と従僕が椅子によじ登り、小さな窓から覗いている。)

従僕：あれ！ おいおい！ 奴さん服を脱ぎだしたぜ……。

運転手：(彼を押しのかけて場所をとりながら) ほんとか、おい？ いや、あの野郎はほんとに左巻きなんだよ！ 何をしようてんだ？ 蚤でも探しているのかな。待ちなよ、ちょっと。あいつ椅子の上にあがって、暖炉の鏡を見ようとしてるぜ。(……)

従僕：(場所をとって) まあ俺にも見せろ……へえ！ ほんとだ、おい！ てめえの背中を見ようってんだな。ぜんぜんいかれてるじゃねえか。ほう、椅子から降りたぜ。見てえものは見たってわけだ。シャツをひっかけて、腰をかけた……おや！ おいおい……勘弁してくれよ！

運転手：あいつ何をしてるんだ？

従僕：(開いた口が塞がらないという様子で振り返り) 奴、泣いてやがるんだ⁸⁾。

これは古典劇でいえば、レシのもたらす効果を模倣しているともいえそうな手口であるが、『フェードル』(1677)のテラメーヌのレシが場面の悲劇性を最大限に増幅するのに対し、アヌイの登場人物のそれは、観客を「悲劇的な場面を笑い飛ばす」という奇妙な状況に陥れる。このような“戯れ”は彼の他の戯曲にも度々見うけられる。例えば『ロメオとジャネット』(1946)のラスト・シーンで——主人公の二人が抱き合ったまま潮の満ちてくる海に留まる、つまり死にゆこうとしている二人の姿が、「それを窓から眺める」粗暴な父によってまるでサッカーの実況

中継のようにして告げられる。又、『アンチゴーン』(1944)では、ヒロインの死の直前、(ソポクレスの作品では、本来コロスとアンチゴーンの掛け合いによる、最も“悲壮な”場面に相当する)彼女が綴る婚約者エモンへの手紙は、極めてロマンティックな文章から成るにもかかわらず、“彼女の傍らで”それを書き取ろうとする衛兵に、一言一言“ダミ声”で繰り返されてしまう為に、観客は悲しいはずなのにどうしても笑わなくてはいられなくなる。ここに我々が思考をめぐらせる余地はない。アヌイの舞台空間においては、我々が日常確かなものとみなしている自らの感覚の枠組みも、一瞬にして崩壊してしまう。彼の舞台空間には“距離”をおくことを許さない暴力的ともいえる力が行き交っているといえよう。

このような舞台における人物或いは装置の配置の根底にあるものは、『劇的言語』⁹⁾の対談において、中村氏や鈴木氏が語った「身体の可能性の開発」ということ、つまり、日常の「制度化された動き」から身体を解き放って、「色々な可能性を身体の中に認めてゆくこと」それが演劇にとって、また「演劇を越えた人間活動の広い領域」において重要な問題だとしている点で共通すると思われる。ただその舞台への現れ方は大きく異なる。鈴木氏は「シュルレアリスムでいうデペイズマン」「コラージュ」という方法を前提に、「沢庵をかじり」ながら「泉鏡花の台詞」を言ってみたり、バックに「流行歌」を流して「能の動き」や「ギリシア悲劇の台詞」を言ってみるなどといった訓練を行うことで、俳優に「言葉と肉体の再検証」をさせるという¹⁰⁾。つまり、恐らく鈴木氏は日常あり得ないような身体のあるかたそのものを、それを知覚できるよう訓練された俳優の身体を舞台にのせることで訴えようとしたといえよう。鈴木氏においては俳優の身体を体験しているものと観客のそれは一義的なものとして提示されている、或いはこの“体験”は俳優自身の中で自律的に完結しているともいえよう。これに対し、アヌイの場合、ほとんど理論らしきものに言及したことはないが、彼は、異なるシチュエーションにある登場人物たちを舞台上で出会わせ、その空間の中で語らせた時、観客の中に生まれてくるものによってその「日常あり得ないような身体のあるかた」を観客自身に体験させようとしたといえるのではないだろうか。ここでアヌイ劇の仕掛けの鍵“戯れ”がいつでも観客との関係において支えられているということが再び思い出されるだろう。言葉によってがんじがらめにされていたのは、俳優の……というよりむ

しろ観客の身体だったのではないか。アヌイの劇は我々に漠然とそんなことを考えさせもする。

おわりに

本論では、アヌイ劇が「観て」面白い所似について探るべく、彼がそこで初めて「戯れた」という作品、『荷物のない旅行者』に仕組まれた演劇的戦略、或いは仕掛けについて考察を行ってきた。ここで“本歌取り”“知の宙づり”などと呼んだ手法、或いは鍵穴からの眺めを語ることに於いてアヌイが問題としていたのは、観客と舞台との“距離”ということであった。二つの視点をとることで、観客は舞台に起こってくることを批判的に見つめることになるのだ。それは、あらゆる規制の枠組みへの問い直しにつながるといえる。この意味で、ここであつかっているアヌイの劇がもつ仕掛けは、プレヒトの劇のもつ欲望と共通するものがあるといえよう。ただアヌイの描き方は政治的直接性をもつわけではないが。この芝居において一景ごとに執拗なまでに降ろされる“幕”はその度ごとに劇の展開を中断し、まるで舞台への同化を拒んでいるかのようである。ブランショはプレヒトの魅力について語りつつ、「芝居から顧客を遠ざけ」ようとするのはかえって「芝居の魔力を増強する羽目に陥りかねない」と指摘している¹⁾が、こういった仕掛けによる効果が、実はどちらへ転ぶかわからないという危うさをもととはらんでいることには注意すべきだろう。確かに、“幕”は劇の虚構性を意識させ、観客を突き放すものととらえられる。が、同時に、中断によってかえって観客の期待を増大し、虚構の吸引力を強化する可能性もあるのだ。しかし、アヌイにおいては“戯れ”の介入によって、“距離”をとる、とらないという意志さえも何か頼り無げなものとなってしまう。観客が身を任せている緩慢な“知の宙づり”の心地よさは、突如、視覚、聴覚におそいかかる舞台のもつ力によって断ち切られ、思考の基盤は押し流されてしまうこともありうるのだ。こうした“戯れ”はまさに観客がどう受け取るか分からないという点において、“賭け”ともいえるわけである。だが、それによってアヌイが思い出そう、思い出させようとしているのは、恐らく、演劇がそういった絶対的な“他”との出会いの“場”であり、演劇的体験とは、その“他”性を前にして“ゆらぎ”を覚えることの楽しみではなかったか、という問いではないだろうか。

アヌイはピトエフがその“みすぼらしい”とも形容されるような裸の舞台上に、「芝居の魂を溢れ出させること」²⁾に長けていた、と語っているが、これはほぼ、彼自身の芝居の仕掛けについて語っているともいえよう。アヌイ劇の仕掛けの鍵“戯れ”は“観客の期待”に支えられていることは先にも述べた。だがそれは“迎合”ということとは区別されなければならないことは言うまでもない。彼が「芝居は俳優たちによって演じられるものです。そしてその俳優の一人、それは、そう望もうと望むまいと、観客なのです。」³⁾と語っていることからそれは明らかである。彼は、観客にも役を演じることを望んでいる。というより、演劇という行為が本質的に“観客”を含んだ宇宙でしか成立し得ないものであることに気付いているのだ。

この様に考えると、アヌイにおいては例えば伝説を本歌としてとった作品において、人物が卑小化される傾向があるということも、納得がいくように思われる。これは全く憶測に過ぎないので今後も考えてゆきたいのだが……アヌイは、自分は芝居を「椅子職人」のようにして作ると、語った⁴⁾。椅子職人は、恐らく、座る人の注文に合わせて椅子を作るのが仕事である。子供には子供に合ったものを、そして王様には玉座を。芝居についても同様であると仮定すれば、劇場に合ったサイズの緊密な環境を、登場人物たちの寸法において創出しようとしたとは考えられないだろうか。そのような空間把握のセンスに裏打ちされた形で、彼は伝説の人物に纏わり付いていた偉大さをそぎ落としたのかも知れない。

「芝居は観客の中に、何かワクワクさせる、子供でももっているはずの“遊び心”みたいなものと呼び覚まさなければいけないと思う。」⁵⁾というようなことを語ったのは渡辺守章氏である。彼は、アヌイの『ベケットあるいは神の名誉』(1959)を観て、その衣装や装置が「小屋掛け芝居の貧しさ」⁶⁾に貫かれているという印象を受けたと述べているが、アヌイもそういった“お芝居”的な仕掛けを見せてしまうことで、「奇妙に演劇的な、芝居に固有の感動」⁷⁾つまり、「芝居の魂」を溢れ出させようとしていたのではないだろうか。そして、こうした芝居臭さの肯定、アヌイの「体臭」⁸⁾のようなものは、彼が、幼少の頃から、バイオリニストであった母の働くカジノのオペレッタを観て育ったこととも無関係ではあるまい。彼にとって、演劇は、“観る”ことの楽しみ、“他”

との出会いの“場”であった。彼が「『荷物のない旅行者』は、そこで (où) 私が戯れた最初の作品です。」と言ったのは恐らくそのせいだろう。

獲物に惚れ込んだ泥棒のように、物語の中に身を潜め、古代の伝説、或いは予告された未来から盗んだと思しき道具たちを並べ立て、演劇的楽しみとして仕掛けてしまう、そのような“戯れ”に興じているアヌイは、まさに「律義な泥棒」(voleur scrupuleux)⁹⁾といえよう。

注

はじめに

- 1) 《Un spectacle dans un fauteuil》ロマン派の詩人、Alfred de MUSSET (1810-1857) が1833年に刊行した戯曲集の名前。例えばこの第二版 (1834) に収録された『ロレンザッチョ』は、5幕39場、装置30種以上、登場人物100名以上、上演に二晩かかる、というもの。テキスト通りに上演されたことはない。
- 2) 喜志哲雄『劇場のシェイクスピア』早川書房、1991、p. 7.
- 3) CARLSON (Marvin), *Theatre Semiotics*, Indiana University Press, 1990, p. 97.
- 4) Ibid., p. 97.
- 5) Ibid., p. 97.
- 6) Ibid., p. 97.
- 7) 『今日のフランス演劇』白水社、1967、p. 396. (渡辺守章「アヌイの『ベケット』」)
- 8) SIMON (Pierre-Henri), *Théâtre et Destin*, Librairie Armand Colin, 1959, p. 149.
又、R・M・アルベレス著/中村真一郎訳『現代作家の反逆』ダヴィッド社、1954、「ジャン・アヌイと純粋さの追求」の章 (pp. 129-157.) にも同様の考察が見受けられる。
- 9) JUAN (Rachel), *Le thème de l'évasion dans le théâtre de Jean Anouilh*, Nizet, 1993
- 10) 大久保輝臣他著『現代世界演劇別巻—現代世界演劇の展望』白水社、1972、p. 29.
- 11) 鈴木力衛他編『アヌイ作品集第三巻』白水社、1966、pp. 331-332.
- 12) 浅利慶太「ジャン・アヌイ論——詐欺的手法について (『四季』1号、

1956年より)」 in 劇団四季『ユリデイス』『アルデールまたは聖女』『プロ
グラム』1983, pp. 12-32.

- 13) 鈴木力衛・芥川比呂志訳『アンチゴース——アヌイ名作集』白水社,
1988, p. 265. (岩瀬孝「解説」)

BENSKY (R.D.), *Recherche sur les structures et la symbolique de la marionette*, Nizet, 1971, p. 64.にも同様の指摘がある。

- 14) 《Rencontres d'une comédie humaine》 in Cahiers Renaud-Barrault, n° 26,
article cité par CORNUD-PEYRON (Mireille), *Le voyageur sans bagage et le
bal des voleurs de Jean Anouilh*, Gallimard, 1993, p. 193.
- 15) 鈴木力衛他編『アヌイ作品集第一巻』白水社, 1957 (浅利慶太「解説—
アヌイの円熟」)
- 16) 「評価に値するのは一番最初に書いた芝居です。後は技術を磨いて、使
いこなすようになってゆくわけですから。」 (*Express*, 9, octobre 1967,
cité par JUAN, op. cit., p. 38.)

I

- 1) 物語の筋は ANOUILH (Jean), *Le voyageur sans bagage suivi le bal des
voleurs*, La Table Ronde, 1958より。(以下 V. S. B. と略) 尚, 訳については
『アヌイ作品集第一巻』(岩瀬孝氏訳)を参照させていただいた。
- 2) 《... lui est né soudain voilà six ans dans une gare de tirage, sans
mémoire, sans papiers et sans bagages.》
GIRAUDOUX (Jean), *Théâtre complet*, Gallimard, 1982, 《Siegfried》 p. 8.
- 3) 《... je ne me rappelais rien avant le soir de printemps 1918 où on m'a
découvert dans une gare de tirage ? 》 ANOUILH, V. S. B., p. 21.
- 4) 《Je suis une romanesque ... 》 ibid., p. 17.
- 5) 安堂信也訳『ラシーヌ戯曲全集 I』人文書院, 1965, p. 279. 「ブリタニ
キユス」第二の序文
- 6) 渡辺守章『踊ること・劇』新書館, 1987, p. 164.
- 7) 《Andromaque: La guerre de Troie n'aura pas lieu, Cassandre ! 》
GIRAUDOUX, op. cit. 《La guerre de Troie n'aura pas lieu》 p. 484.
- 8) 渡辺, 『踊ること・劇』 p. 165.

II

- 1) ANOUILH (Jean), *Œdipe ou le roi boiteux*, La Table Ronde, 1986
- 2) S・K・ランガー著/大久保直幹他訳『感情と形成』太陽選書, 1975,
pp. 58-59.
- 3) このような観客の期待を導くような「予告」をシェイクスピアが個々の

場面において行っていることをエムリス・ジョーンズは指摘している。

E・ジョーンズ著/及川英子訳『シェイクスピア劇における場面形成』
行路社, 1996, pp. 26-33.

- 4) ANOUILH, V. S. B., p. 104.
- 5) Ibid., p. 104.
- 6) CORNUD-PEYRON, op. cit., p. 82.
- 7) 「黒色戯曲集」(1963) 悲劇の色合いの強い戯曲が収録されている。この作品の他に『貂』『野生の女』『ユリデイス』を含む。
- 8) ANOUILH (Jean), *Alouette*, Collection Folio, 1973
- 9) Ibid., p. 11.
- 10) Ibid., pp. 186-187.
- 11) Ibid., p. 189.

III

- 1) ベルナール・ドルト/塩瀬宏訳「演劇この政治的なもの」(原題: La vocation politique) 『今日のフランス演劇 5』日仏演劇協会編, 白水社, 1967, p. 399.
- 2) 『現代世界演劇別巻』 p. 15.
- 3) 17世紀初頭に理論家たちの側から生まれた三単一の法則は, 当初は劇作家たちを拘束するものでしかなかったが, コルネイユを経て, それに適った悲劇の傑作が描かれるようになり, ラシーヌの頃にはむしろその規則を逆手にとって劇の密度を高めるまでになっていた。

モリエールは『女房学校』に対する批判への反撃として, 『女房学校批判』(1663), 『ヴェルサイユ即興』(1663) という芝居を書き, 議論そのものを舞台にのせてしまった。

- 4) MALCLES (Jean-denis), 《Avec Jean Anouilh》in *Cahiers Renaud-Barrault*, n°26, 1959, pp. 40-42. cité par CORNUD-PEYRON, op. cit., pp. 196-197.
- 5) CARLSON, op. cit., p. 101.
- 6) STANISLAVSKI (Constantin), *Creating a Role*, p. 8, cité par CARLSON, ibid., p. 101.
- 7) CARLSON, ibid., 101. カールソンはここで, 小説にはない, 演劇の特徴として, 観客が舞台上にあるものに自由に視点をとることが常に可能であること——例えば, 主役が台詞を言っている間でも, 観客は“同時に存在する”台詞のない登場人物に視線を注ぐこともできること——をあげている。
- 8) ANOUILH, V. S. B., pp. 83-84.

9) 中村雄二郎, 鈴木忠志『劇的言語』白水社, 1977, p. 145.

10) *ibid.*, p. 147.

おわりに

1) モーリス・ブランショ/佐藤信夫訳「ブレヒトと芝居嫌い」(原題: Brecht et le dégoût du théâtre)『今日のフランス演劇5』日仏演劇協会編, 白水社, 1967, p. 389.

2) 《... c'est parce que Pitoëf avec ses moyens de misère, avec cette façon unique qu'il avait de faire jaillir hors d'elle-même dans sa nudité, âme d'une pièce...》ANOUILH (Jean), 《Propos Déplaisants》in *La Gerbe*, 14 novembre 1940, article cité par VANDROMME (Pol), *Un auteur et ses personnages*, La Table Ronde, 1965, p. 226.

3) *Ibid.*, p. 223.

4) Cité par MERCIER (Christophe), *Pour saluer Jean Anouilh*, Bartillat, 1995, p. 9.

5) 渡辺守章『劇場の余白に』青土社, 1985, p. 259.

6) 『今日のフランス演劇』白水社, 1967, p. 399. (渡辺守章「アヌイの『ベケット』」)

7) 渡辺『劇場の余白に』p. 259.

8) 『今日のフランス演劇』p. 396.

9) 本論のp. 8. 及び注II-1を参照。